

O SENSÍVEL PARTILHADO: ESTÉTICA E POLÍTICA EM JACQUES RANCIÈRE

The sensible shared: aesthetics and politics in Jacques Rancière

Artur Freitas*

Resenha de: RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

Entre o assombro estupefato e a excitação crítica, o pensamento contemporâneo há não muito tempo vem assistindo a um processo histórico de dupla contaminação na relação entre estética e política. De um lado, fenômeno típico da sociedade de massas, a estetização da política faz da imagem midiática uma tecnologia eficaz de poder. De outro, com o aparente esboroamento da experiência estética politizada, o horizonte utópico das vanguardas permanece apenas como uma sombra – um insistente espectro de nostalgia. Nesse registro, não há dúvidas, o binômio estética/política aparece sob a capa de uma leitura desencantada, quando não apocalíptica, pois escancara a flexibilidade do capital, sua resistência ideológica, sua inteligência ao mesmo tempo “estética” e “política”.

Embora essa abordagem dos processos culturais seja realmente sedutora e não deixe de ter sua razão de ser, convém lembrar, entretanto, que nem todo pensamento atual passa necessariamente por tais corolários “pós-modernos” – e um bom exemplo disso é *A partilha do sensível: esté-*

* Doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná e bolsista pela Capes. Autor, entre outros, de “História e imagem artística: por uma abordagem tríplice” (*Revista Estudos Históricos*, n. 34, 2004) e “Arte e movimento estudantil: análise de uma obra de Antonio Manuel” (*Revista Brasileira de História*, n. 49, 2005).

tica e política, obra recente do filósofo francês Jacques Rancière.¹ Com uma interpretação menos ressentida e ainda assim lúcida e viável, Rancière, sem perder de vista o horizonte histórico das grandes desilusões modernas, revê com novos olhos os fundamentos críticos das relações possíveis entre estética e política.

Nesse sentido, por exemplo, ao pensar a contemporaneidade, o autor aposta que não é preciso compreender a estética sob o viés da cooptação deformadora – como simples registro de “uma captura perversa da política por uma vontade de arte” (p. 16). Em pólo oposto, aliás, e sem margear essa leitura imobilizadora, Rancière nota que é preciso ter em conta que há já *na base da política* uma *estética primeira*, ou seja, um modo de, ao mesmo tempo, dividir e compartilhar a experiência sensível comum. Para o autor, essa estética primeira – a “partilha do sensível” – é uma espécie de forma *a priori* da subjetividade política, uma distribuição conturbada de lugares e ocupações, um modo negociado de visibilidade que “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (p. 16). Além disso, é preciso dizer, Rancière tende a ver as próprias práticas artísticas como formas modelares de ação e distribuição do comum, uma vez que, segundo ele, elas são “‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (p. 17). Dito de outro modo – e esse é o *leitmotiv* do livro –, *Partilha do sensível* é uma defesa consistente do poder de exemplaridade política que as práticas artísticas modernas têm tanto sobre as demais práticas quanto sobre os discursos históricos em geral.

A obra inicia com um prólogo e distribui-se depois em cinco pequenos capítulos, cada um escrito em resposta a perguntas elaboradas pelos filósofos Muriel Combes e Bernard Aspe. No *Prólogo*, logo de saída, Rancière constata que os grandes temas da espetacularização da cultura, de

1 Jacques Rancière (n. 1940, Argélia) é Professor Emérito de Estética e Política na Universidade de Paris VIII, onde lecionou de 1969 a 2000. Na França, suas obras mais recentes são *L'inconscient esthétique* (2001), *La fable cinématographique* (2001), *Le destin des images* (2003), *Les scènes du peuple* (2003) e *Malaise dans l'esthétique* (2004). No Brasil, publicou *A noite dos proletários* (Companhia das Letras, 1988), *Os nomes da história* (Educ / Pontes, 1994), *Políticas da escrita* (Editora 34, 1995), *O desentendimento* (Editora 34, 1996) e *O mestre ignorante* (Autentica, 2004). É assíduo colaborador da revista *Les Cahiers du Cinema* e do suplemento cultural *Mais!* da Folha de São Paulo.

um lado, e das mortes da arte e da imagem, de outro, “são indicações suficientes de que, hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história” (p. 11-12). Desse modo, se o campo das práticas artísticas modernas tem, como se disse, atuação modelar em relação aos outros campos de atuação, é no território *dos discursos* que o pensamento político-utópico dos anos 1960 se metamorfoseia em “pensamento nostálgico” das vanguardas (p. 12).

No primeiro capítulo – *Da partilha do sensível e das relações que estabelece entre política e estética* – o autor inicialmente procura definir o conceito de “partilha do sensível” como o “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência do *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas” (p. 15). Como se vê, “partilha” implica aqui tanto um “comum” (a cultura, os direitos civis, a liberdade) quanto um “lugar de disputas” por esse comum – mas de disputas que, baseadas na diversidade das atividades humanas, definem “competências ou incompetências” para a partilha (p. 16).

Ainda no primeiro capítulo, partindo de uma análise da condenação platônica aos poetas, Rancière desenvolve uma densa tipologia estética das práticas artísticas na história, um quadro inteligente embora infelizmente fluido e fugidio de suas partilhas. Basicamente, a riqueza dessa taxonomia, afora a fertilidade evidente de sua profusão de idéias, reside em deixar às claras uma contradição inerente às artes tradicional e moderna. Para tanto, primeiro o autor reconhece três formas de partilha nas artes: uma ligada ao registro escrito ou pintado, e outras duas ligadas ao “vivo”, ou seja, ao performático da ação e da palavra oralizada. E só depois de cruzar tais partilhas com uma análise das artes na história é que Rancière deixa à vista a contradição mencionada: se do ponto de vista *da estética*, a arte tradicional está próxima à “vida” – pois a tematiza hierarquicamente – enquanto a arte moderna está dela afastada, já do ponto de vista *da política*, todavia, a arte tradicional curiosamente afasta-se da “vida” – pois se apresenta como um trabalho *extraordinário* frente ao *ordinário* dos demais trabalhos – na exata mesma medida em que a arte moderna, agora um trabalho banal, dela se aproxima.

O capítulo seguinte – *Dos regimes da arte e do pouco interesse da noção de modernidade* – tem início com a apresentação daqueles que seriam

os três grandes regimes de identificação da arte (o “regime ético das imagens”, o “regime poético” e o “regime estético das artes”), segue depois com a análise dos dois principais discursos sobre a modernidade estética e termina com breves apontamentos sobre a polémica noção de vanguarda. Entre tantas questões, merece destaque a lucidez da interpretação histórica que aqui Rancière faz da arte moderna – ou do “regime estético das artes” (p. 34), como ele prefere. Nesse ponto também, novamente, o mérito do autor reside em pôr a nu contradições comumente veladas. A primeira delas toca nas condições sociais das revoluções modernas e evidencia o contexto responsável pelo grande mito modernista da originalidade (para relembrar Rosalind Krauss). Com a presteza habitual, o autor relativiza a potência revolucionária das vanguardas ao lembrar que, na arte moderna, tanto as “formas de ruptura” quanto os “gestos iconoclastas” são autorizados por uma conjuntura histórica determinada embora nem sempre considerada, a saber “a reprodução generalizada, a interpretação, a história, o museu, o patrimônio” (p. 37).

Outra conclusão coerente, talvez a principal do capítulo, consiste na verbalização do óbvio de que os dois principais discursos sobre a modernidade – o da autonomia da arte e o de sua rejeição – fazem parte exatamente do mesmo processo histórico: são versos da mesma moeda. E Rancière, aqui, tem absoluta razão. Se o discurso “formalista” para o qual “cada arte afirmaria então a pura potência de arte explorando os poderes próprios do seu *medium* específico” (p. 38) é sempre uma redução da noção de modernidade, o mesmo vale para o discurso “modernitarista”, seu oposto, igualmente sectário em sua diluição utópica e obsessiva da arte na vida.

O terceiro capítulo – *Das artes mecânicas e da promoção estética dos anônimos* – nasce alargando ainda mais a fortuna crítica já extensa do clássico texto “A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica”, de Walter Benjamin. A idéia aqui é simples, coerente e busca apoio na inversão de certos termos da equação benjaminiana – muito embora, e que se diga logo, Jacques Rancière visivelmente possua pouca afinidade com a obra do filósofo alemão. Segundo o primeiro, Benjamin teria afirmado que, na modernidade, as massas adquirem visibilidade graças à aparição das chamadas artes mecânicas – respectivamente a fotografia e o cinema. Entretanto, Rancière não só discorda dessa relação de causa e efeito como é categórico ao afirmar que, nesse ponto, “é preciso que se tome as coisas ao inverso” (p. 46).

Daí por diante, não obstante as premissas não sejam incontestáveis, sua argumentação tem notável poder de sedução. Primeiro, segundo o autor, é preciso que o anônimo, o banal, e por extensão as massas se tornem objeto da arte e da literatura modernas para ganharem visibilidade efetiva. Depois, e só depois, quando a fotografia já passa a registrar a vida ordinária, é por essa porta que ela, a fotografia, entra no mundo da arte, e não o inverso. E Rancière vai ainda mais longe quando afirma que não só as artes mecânicas se tornam “artes” graças ao realismo moderno, como inclusive o próprio conhecimento histórico se abre ao anônimo e às massas em função da “mesma lógica da revolução estética” (p. 49).

Assim, se a arte moderna autoriza e de algum modo torna visível a representação da vida comum, e se a vertente utópica das vanguardas chega inclusive a sustentar que a partilha democrática do sensível cabe ao mais anônimo dos atores sociais, não espanta que no quarto capítulo, intitulado *Se é preciso concluir que a história é ficção: dos modos da ficção*, a modernidade seja vista como “uma época em que *qualquer um* é considerado como cooperando com a tarefa de ‘fazer’ a história” (p. 59, grifos meus). A essa altura do texto, aliás, Rancière sente-se à vontade para reabrir uma ferida muito cara aos historiadores: a relação entre história e literatura – entre realidade e ficção – e a conseqüente “impossibilidade de uma racionalidade da história e de sua ciência” (p. 54). A argumentação é novamente simples e tem apoio conhecido: quando, em oposição à condenação platônica das imagens poéticas como simulacro, Aristóteles sugere que a poesia é superior à história na medida em que a primeira pode conferir “uma lógica causal a uma ordenação de acontecimentos”, enquanto a segunda está condenada “a apresentar os acontecimentos segundo a desordem empírica deles”, Rancière conclui que a separação entre realidade e ficção implica a imponderabilidade mesma do processo histórico (p. 54).

Da arte e do trabalho: em que as práticas da arte constituem e não constituem uma exceção às outras práticas, por fim, é o quinto e último capítulo. Nele, o autor tanto reitera e prolonga a idéia de que a prática artística não é uma exceção às outras práticas quanto afirma que se a arte é eventualmente uma atividade exclusiva, isso decorre, na modernidade, do fato de que ela consiste num trabalho comum, e que como tal tem apenas as especificidades tecnológicas características de qualquer “fazer”. A revolução artística moderna, assim, ao propor a partilha democrática do sensível, “faz do trabalhador um ser duplo”, dando tempo ao artesão-artista de estar

também “no espaço das discussões públicas” (p. 65), – em nítida oposição àquela proscrição platônica que, ao impossibilitar o trabalhador de ocupar no tempo outro lugar que não o do seu espaço doméstico de trabalho, impede-o, por consequência, de partilhar o legado comum da esfera pública.

Deste modo, e para finalizar, creio que esteja aí, afinal, a tônica ou no mínimo a linha de força que atravessa todo o livro de Jacques Rancière: a curiosa crença de que o sensível somente se deixe partilhar naquele instante – ele próprio utópico, talvez – em que a oposição ainda sólida entre “o culto estético da arte pela arte” e a “potência ascendente do trabalho operário” (p. 68) perca força e, finalmente, se esvaeça.